



QUAND LES ARTS SE RECONTRENT

le renouveau de l'ekphrasis

Bastien Gallet

Notre numéro de novembre était accompagné d'un supplément sur le festival New Settings, organisé par le Théâtre de la Cité **Internationale** et la Fondation d'Entreprise Hermès, programme qui vise à faire collaborer des artistes visuels et des artistes de la scène. En s'appuyant sur quatre pièces créées récemment : *Kaputt* de Franz Castorf (Volksbühne, Berlin), *Schwannengesang D744* de Romeo Castellucci (Festival d'Avignon et Théâtre des Bouffes du Nord), *le Goût du faux et autres chansons* de Jeanne Candé (Théâtre de la Cité Internationale), *Inventer de nouvelles erreurs* de Grand Magasin (Théâtre de Gennevilliers), Bastien Gallet poursuit cette réflexion sur le renouveau d'un genre artistique hors des frontières entre les disciplines.

■ Des *Lieder* de Schubert chez Romeo Castellucci trois ans après le portrait du Christ d'Antonello da Messina (dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*), un tableau hollandais dans la dernière création de Jeanne Candé, une composition originale de Tom Johnson chez Grand Magasin, on ne compte plus les œuvres qui s'invitent sur la scène du théâtre contemporain (1). Ces cas fascinants d'exploration d'un art par un autre sont trop différents les uns des autres pour être subsumés sous une même théorie et ils sont trop peu nombreux pour valoir comme symptômes d'un quelconque changement de paradigme. Il nous semble au contraire qu'ils viennent incidemment renouer les fils d'une très ancienne pratique, celle de l'*ekphrasis*. Ce mot désignait chez les anciens Grecs la description poétique de la peinture. Philostrate fut sans doute le plus grand maître de ce procédé qui consiste chez lui à mettre littéralement sous les yeux du lecteur la scène que le peintre a dépeint – et dans laquelle il s'ingénie à projeter l'auditeur de ses descriptions. Mais on peut aussi l'entendre en un sens plus général, celui de la représentation d'un art par un autre (ou d'un art par lui-même comme Wagner le mit en scène dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*). L'*ekphrasis* fut ainsi régulièrement le lieu et l'occasion de la confrontation – et de la rivalité – des arts. Philostrate entendait déjà établir que la poésie pouvait, avec ses propres moyens, rivaliser avec la peinture. Si les metteurs en scène que nous avons cités ne cherchent



évidemment pas à confronter leur art à ceux qu'ils sollicitent, ils en font néanmoins usage. Diversement. Ce sont ces usages que nous aimerions ici interroger.

KAPUTT

Il nous paraît important de parler ici d'arts et non de « médias » ou de « disciplines ». D'abord, parce que ce sont des œuvres qui sont convoquées, même si cela suppose qu'il y ait par exemple des musiciens ou des caméramans sur scène. Ensuite, parce que même quand l'autre art n'est utilisé

que comme moyen, l'approche en termes de média et de discipline nous paraît par trop restrictive. Prenons l'exemple de la dernière mise en scène de Franz Castorf à la Volksbühne de Berlin, une adaptation de *Kaputt*, le grand livre de Curzio Malaparte (la pièce, sous-titrée *Tour de force européenne nach Curzio Malaparte*, a été créée le 8 novembre dernier). Où qu'ils aillent, les comédiens sont (presque) toujours suivis par une équipe de tournage dont les images sont projetées sur un écran placé au-dessus de la scène. Le spectateur voit donc à la fois les

Ci-dessous et page de droite/
below and right.

« Schwannengesang D744 ».
Conception et mise en scène/
designed and directed by Romeo Castellucci. Festival d'Automne à Paris, théâtre des Bouffes du Nord. 2014. Avec Valérie Dréville, Kerstin Avemo (soprano) et Alain Franco (pianiste). (© M. Loffredo)



Entouré seulement de mélodies d'amour

comédiens sur scène en train d'être filmés et les images indéfiniment variées du film au long cours qui est simultanément produit. Les références au cinéma et à la télévision sont évidemment très nombreuses (on passe incessamment de la télé-réalité au film de guerre et de Visconti au *soap opéra*), mais une lecture trop orientée « média » manquerait la puissance singulière de ce dispositif dont le rôle est de donner à voir, et non seulement à entendre, la prose hallucinée de Malaparte. *L'ekphrasis* passe ici par la caméra qui montre tout autrement une

situation scénique à laquelle le spectateur assiste simultanément. Il voit double : le plateau et son film, le comédien de théâtre et l'acteur de cinéma, la réalité scénique et son hallucination filmique. Et cette simultanéité du récit factuel et de son amplification fictionnelle est précisément ce qui caractérise la prose de *Kaputt*.

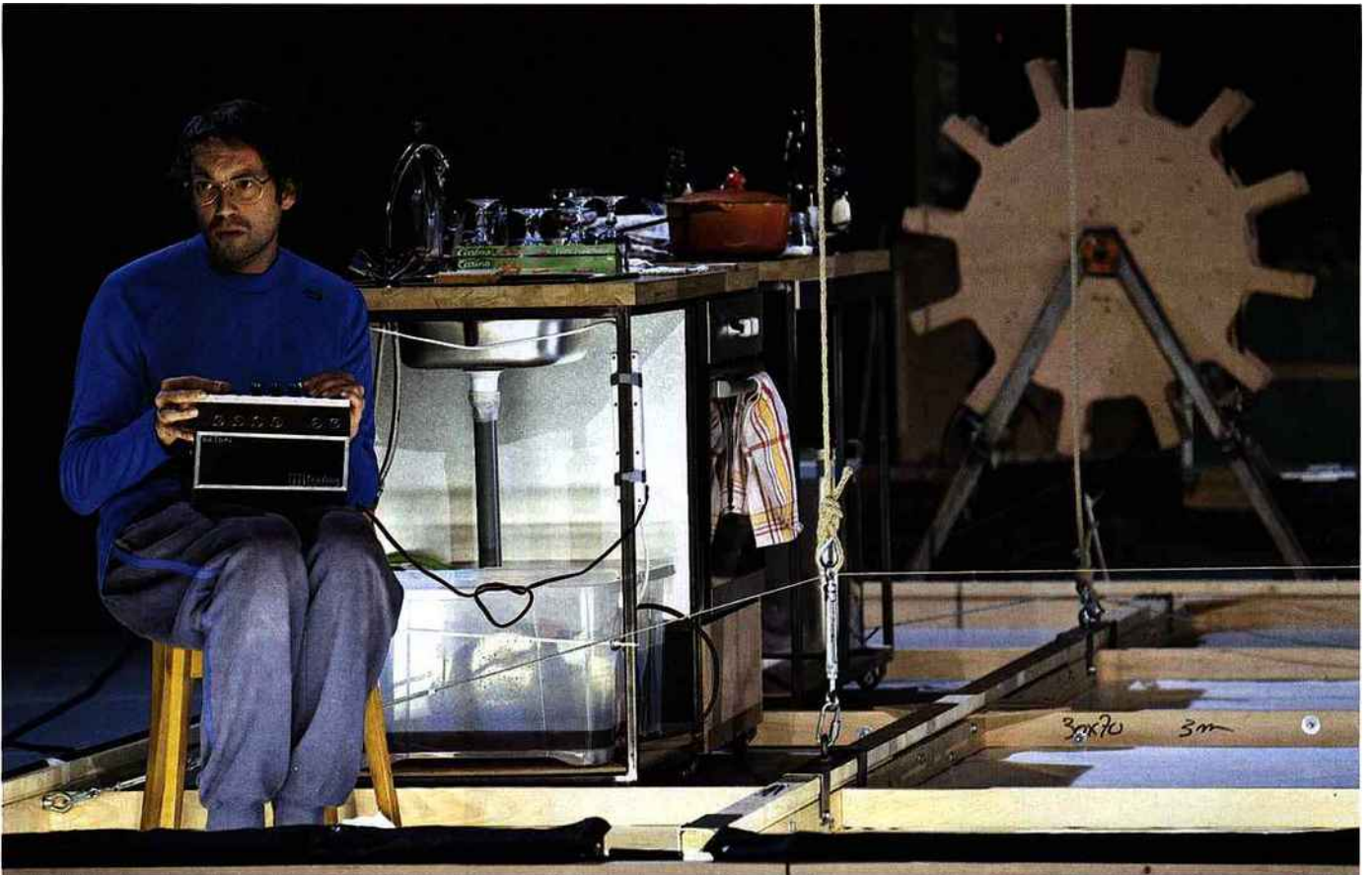
Castorf n'est pas un artiste multimedia égaré au théâtre, mais un metteur en scène qui utilise le tournage en direct pour nous mettre sous les yeux la prose de Malaparte. Ce qui a pour conséquence imprévue de

faire surgir la dimension « filmique » de son écriture. On sait en effet que ses images échappent à la caractéristique littéraire : ce ne sont pas des tropes mais, au cœur du flux romanesque, des moments d'hallucination visuelle, des moments où le roman devient cinéma.

LE CHANT DU CYGNE

Revenons à nos exemples. Il nous semble que la rencontre des arts opère selon trois logiques distinctes de présentation (Romeo Castellucci), de représentation (Jeanne Candel), de parallélisme (Grand Magasin). Dans *Schwanengesang D744* – créé au Festival d'Avignon en 2013 et repris au Théâtre des Bouffes du Nord, à Paris, fin novembre 2014 – Romeo Castellucci donne à entendre dix *Lieder* de Franz Schubert. Mais, à la différence de Rodrigo Garcia qui n'intervenait pas dans l'interprétation des *Sept Dernières Paroles du Christ en Croix* de Joseph Haydn, Castellucci met en scène celle de Schubert. La cantatrice ne se contente pas d'interpréter les *Lieder*, on pourrait dire qu'elle les traverse et que cette traversée est une sorte de calvaire. Il montre et fait entendre, plus que la musique, les effets qu'elle produit sur celle qui l'incarne. Se dessine là comme une traumatique musicale. La chanteuse a les plus grandes difficultés à accommoder son chant, tantôt trop lyrique (pour des *Lieder*) tantôt trop expressif (elle a au fur et à mesure de la pièce de plus en plus de mal à dissimuler ce que lui fait la musique) : elle porte la main à son front, elle titube, elle sanglote. Le pianiste reprend trois fois les premières mesures d'un *Lied* avant qu'elle ne puisse y poser sa voix. Enfin, dramatiquement, elle se retourne et, tout en continuant à chanter, s'éloigne de nous, jusqu'au mur au bout de la scène, sur lequel elle vient buter, puis s'agenouiller. Cette scène produit un effet singulier sur le public : on se prend à écouter tout autrement la musique de Schubert, on a l'impression étrange de découvrir ces mélodies si connues, on a l'impression, plus curieuse encore, de les entendre comme elles s'offrirent à leurs premiers auditeurs. On nous restituerait l'émotion que deux siècles d'interprétation et d'enregistrement ont peu à peu recouverte. On écouterait enfin comme on voyait enfin le portrait de Messina au moment même où il était peu à peu noyé sous une épaisse couche d'excréments : plus que la musique, la musique elle-même.

Ce qui ne peut vouloir dire qu'une chose : accéder à l'œuvre, à sa beauté suppose que l'autre soit blessé, accéder à la beauté passe par la nécessaire souffrance de l'autre, ici de l'interprète. Alors que, chez Rodrigo Garcia, Haydn représentait univoquement ce que la consommation ne pouvait pas corrompre





ni avilir, chez Castellucci la beauté n'est accessible en sa vérité que sous la condition du martyr, martyr qui transforme le spectateur en voyeur. La seconde partie du spectacle où Valérie Dréville, se substituant à la chanteuse, insulte le public avant de s'excuser et de dire, sublime tour, « Je ne suis qu'une actrice », n'est que la conséquence nécessaire de ce que la présentation de l'œuvre a fait de nous. Nous pourrions évidemment voir dans tout cela l'ultime ruse de la représentation théâtrale ou comment donner à voir et à entendre ce qui ne saurait être représenté, mais seulement présenté—*leibhaft* dirait Husserl, en chair et en os. Mais n'est-ce pas la tâche du théâtre en tant que dernier art des choses-mêmes? Et, chez Castellucci, cela passe par les œuvres, celles qui sont dépositaires d'une beauté dont il s'agit de faire apparaître la cruelle nudité sous les couches qui la recouvrent toujours à nouveau.

LE GOÛT DU FAUX

Mais n'y a pas d'autres manières de faire se rencontrer les arts? Revenons à l'*ekphrasis*. Observons le (presque) début du *Goût du faux et autres chansons* de Jeanne Candel (pièce qui fut créée le 24 novembre au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris). Autour d'un piano droit, violoncelliste et clarinettiste accompagnent une chanteuse. Ils sont costumés comme le seraient d'imaginaires musiciens baroques. Alors qu'ils s'apprêtent à jouer, le pianiste se retourne vers le public et entreprend de décrire le tableau. C'est une leçon de chant, œuvre d'un peintre méconnu de l'école hollandaise. Il détaille la composition, critique l'approximation des visages, admire le rendu des étoffes. La chanteuse l'interrompt, précise les grandes interprétations qu'on a livrées de la peinture, puis elle décrit le gambiste, parle de son regard tourné vers une fenêtre à travers laquelle le peintre a représenté une forêt. Le violoncelliste prend la parole et nous nous retrouvons projetés dans le sous-bois : nous humons l'air, croisons un faon, nous attardons au bord d'un étang où croassent quelques grenouilles. Puis on décrit le scarabée que le peintre a dessiné sur l'épaule du claveciniste et le voilâ qui prend vie. On l'attrape, on l'enferme dans un bocal, on se prend l'envie de le disséquer et tous de s'y mettre, armés de simples baguettes de bois.

Cette description digne du meilleur Philstrate en ce qu'elle donne vie à la scène que le tableau figure est d'autant plus frap-

pante que le tableau, évidemment, n'existe pas. La description est ici pure invention. Décrivant, détaillant, les comédiens-musiciens font leur théâtre : campent des personnages, filent des actions, plantent des décors, produisent des situations. L'*ekphrasis* devient une réserve sans fond de scènes possibles. C'est en re-présentant la peinture que le théâtre advient. Jeanne Candel, on le sait, travaille essentiellement au plateau, avec ses comédiens (douze pour cette pièce en devenir). Chaque pièce se construit à partir d'un matériau que seule une série ouverte d'improvisations indéfiniment répétées peut produire. La re-présentation est chez elle le moteur de l'invention théâtrale. Nous sommes apparemment aux antipodes du travail de Romeo Castellucci. Les moyens sont en effet tout autres. Mais la finalité, nous semble-t-il, est du même ordre. C'est toujours après un secret que tout le monde court : celui du tableau, celui de Didon dans *le Crocodile trompeur* (précédent projet de Jeanne Candel, qu'elle mit en scène avec Samuel Achache), celui aussi de l'écrivain qui n'écrit plus et autour duquel tourne une grande partie du *Goût du faux et autres chansons*. On dis- sèque pour voir et faire apparaître la faille au cœur de l'être, qu'il s'agisse d'un scarabée ou d'un cosmonaute.

INVENTER DE NOUVELLES ERREURS

Il existe cependant une autre voie, qui, nous semble-t-il, échappe à cette double logique : présenter/représenter. Cette voie est celle que dessinent Pascale Murin et François Hiffler (alias Grand Magasin) dans leur dernier spectacle, *Inventer de nouvelles erreurs*—qui a été créé le 5 novembre dernier au Théâtre de Gennevilliers.

La rencontre ici a pris la forme d'une commande passée à un compositeur. Tom Johnson a écrit pour eux une œuvre musicale sur un thème imposé qui est aussi celui du spectacle : une phrase du philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz extraite d'un conte qui expose d'une manière imagée son célèbre principe des indiscernables. Dans un jardin où la promenade les a menés, une princesse dit au gentilhomme qui l'accompagne : « Je ne crois pas qu'en ce jardin se trouvent deux feuilles exactement semblables, il y a toujours de petites différences ». Et le gentilhomme de chercher sans succès deux feuilles exactement semblables.

L'œuvre que Tom Johnson a composée—pour deux sopranos et deux flûtistes—consiste en seize répétitions variées de cette même phrase, construites à partir d'un matériau très simple et en jouant sur la gémellité des deux flûtistes et des deux chanteuses (que seules de légères différences de timbre et de mode de jeu per-

mettent de distinguer). Mais elle n'est jouée qu'à la fin du spectacle. Tom Johnson vient nous la présenter puis s'efface. On va comprendre peu à peu que tout l'enjeu de la pièce réside dans cette différence temporelle, que le théâtre n'est qu'une préparation et une invite à l'écoute. Rétrospectivement, la pièce apparaîtra comme un prologue particulièrement développé à l'œuvre de Tom Johnson, une longue introduction à sa musique. Et Grand Magasin d'explorer avec ses comédiens toutes les combinaisons possibles du même et de l'autre, le jeu ordinaire et infra-ordinaire des petites différences. Sans fin, ils vont regrouper et séparer objets et personnes, empilant et dispersant les qualités qui constituent les identités : métiers, âges, fonctions, gestes, positions, etc., saturant la scène de ce pur jeu combinatoire, jusqu'à ce que le vertige nous prenne. Les petites différences deviennent un principe d'invention théâtrale aussi rigoureux et efficace que l'est l'*ekphrasis* pour la troupe de Jeanne Candel. Le théâtre se fait philosophique, non parce qu'il l'illustrerait ou la vulgariserait, mais parce qu'il s'en sert : la philosophie comme principe de saturation scénique et dramatique. Grand Magasin prend Leibniz au sérieux et en fait avec bonheur son dramaturge. Puis, finalement, le prologue s'achève et les musiciens entrent sur le plateau. On entend alors, en musique et tout autrement, le même jeu ; on écoute Tom Johnson à la lumière d'un Leibniz proche et lointain, je suis sûr de ne l'avoir jamais si pleinement entendu.

Aucune de ces pièces n'interroge vraiment la différence des arts, mais elles la font jouer, travailler : elles la mettent chacune à sa manière à l'épreuve de la scène. Et ce qui émerge de cette expérience n'est pas un autre théâtre, mais sans doute de nouveaux acteurs : peinture, cinéma et musique apparaissent ici plus comme des personnages d'un nouveau genre que comme des médias à composer. La rencontre des arts comme intensification réciproque. ■

Ecrivain, philosophe, Bastien Gallet enseigne à la Haute école des arts du Rhin

(1) Exemples auxquels il faudrait ajouter *les Sept Dernières Paroles du Christ en Croix* de Joseph Haydn que Rodrigo Garcia faisait entendre au milieu de son *Golgota Picnic* (qui fut créé le 16 novembre 2011 à Toulouse, au Théâtre Garonne).

Schwanengesang D744, le Goût du faux et autres chansons et *Inventer de nouvelles erreurs* ont été présentés dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

A la demande de Stéphane Lissner, Romeo Castellucci fera l'ouverture de la saison 2015-2016 à l'Opéra de Paris, avec *Moïse et Aaron* d'Arnold Schönberg.



Ekphrasis and Artistic Cross-Fertilization

The November 2014 issue of *artpress* included a supplement on *New Settings*, a series of events organized by the Théâtre de la Cité Internationale and the Fondation d'Entreprise Hermès featuring work jointly produced by visual artists and theater artists. Here Bastien Gallet continues this reflection on the emergence of a new boundary-bursting artistic genre with a close examination of four recent inter-disciplinary pieces: *Kaputt*, by Franz Castorf (Volksbühne, Berlin), *Schwanengesang D744*, by Romeo Castellucci (Festival d'Avignon and Théâtre des Bouffes du Nord), Jeanne Candell's *Le Goût du faux et autres chansons* (Théâtre de la Cité Internationale) and *Inventer de nouvelles erreurs* by the duo Grand Magasin (Théâtre de Gennevilliers).

Romeo Castellucci used Schubert Lieder in a theater piece three years after appropriating the portrait of Christ by Antonello da Messina (in *Sul concetto di volto nel figlio di*

Dio). Jeanne Candell's latest work involves a Dutch painting. An original composition by Tom Johnson figures in a performance by Grand Magasin. Contemporary theater works using visual or other artworks on stage are popping up one after another.⁽¹⁾ These fascinating cases where one art form explores another are too diverse to be subsumed under one theory and not yet numerous enough to be considered symptoms of a paradigm shift. On the contrary, I would argue that somewhat serendipitously, they are renewing an ancient practice called *ekphrasis*, a Greek word signifying a poetic description of a painting. Undoubtedly the greatest master of this rhetorical device was Philostratus, who described paintings as if putting the scene depicted by a painter right in front of readers' eyes and the reader in the midst of it. But the term also has a more general meaning: the representation of an artwork done in one art form through the use of a different form (or the presentation of an artwork within another in the same art form, like, for example, Wagner's opera *Die Meistersinger von Nürnberg*). Ekphrasis has often occurred in the relations and rivalries of the arts. Philostratus sought to prove that poetry, in and of itself, could rival painting. While the stage directors cited above ob-

viously do not engage in theater in competition with other arts, nonetheless they use other arts in their own work, and each in their own way. Here we will interrogate those diverse usages.

KAPUTT

It should be understood that we are talking about the seven arts, and not "media" or "disciplines." The first reason is that artworks are imported into a different format, even if there may be camera operators or musicians on stage, for instance. Secondly, even when a different art is used only as a tool, to approach this phenomenon in terms of media and disciplines would be too restrictive. Take the case of the latest theatrical work by Franz Castorf at the Volksbühne in Berlin, an adaptation of Curzio Malaparte's great novel *Kaputt* (Castorf's piece, subtitled *Tour de force européenne nach Curzio Malaparte*, premiered last November 8). Onstage, almost everywhere the actors go a film crew follows them and the images are shown on a screen located above the proscenium. The audience, therefore, simultaneously watches the actors on stage being filmed and the per-

« Kaputt » Mise en scène Franz Castorf
Volksbühne, Berlin 2014 (Ph Thomas Aurin)





petually changing images in the resulting and simultaneous film. Obviously there are numerous references to movies and TV in a constant shift from reality shows to war movies and from Visconti to soap operas, but an overly media-centric reading would miss the singular power of this mechanism that allows us to see, and not just hear, Malaparte's hallucinatory prose. In this piece the ekphrasis is enacted by the camera operator who shows, in a totally different way, what the audience simultaneously sees on stage. We're seeing double: the stage and the film of the stage, the theater actor and the movie actor, onstage reality and its filmic hallucination. This simultaneity of the factual narrative and its fictional amplification is a precise rendition of what makes *Kaputt's* prose style unique. Castorf is not a multimedia artist who wandered onto the boards but a theater director who uses live footage so that we can see what Malaparte's text looks like, and consequently brings out the filmic dimension of that novelist's writing. As is well known, it is impossible to ascribe a literary definition to his images. Instead of tropes, they are moments of visual hallucination that drive the novel's flow, moments when the novel all but becomes a film.

SCHWANENGESANG

To go back to our examples, it seems that the meeting of the arts takes place according to three distinct logics: presentation (Castellucci), representation (Candel) and parallelism (Grand Magasin).

In Castellucci's *Schwanengesang D744*, created for the Avignon Festival in 2013 and revived at the Bouffes du Nord in late No-

vember 2014, we hear ten Lieder by Franz Schubert. But unlike Rodrigo Garcia, who does not intervene in the performance of Joseph Haydn's *The Seven Last Words of Our Savior on the Cross*, Castellucci stages the performance of Schubert. The soprano does not simply sing the Lieder, she seems to experience them, and this experience is a kind of Calvary. What we see and hear is not just the music but also its affect on the singer. Something like a Traumatic emerges. The soprano has great difficulty in adjusting her singing style. It's too lyrical for Lieder and too expressive (as she sings, it is increasingly difficult for her to hide what the music is doing to her emotionally). She puts her hand to her forehead, staggers and sobs... The pianist plays the opening bars of one Lied three times before she can manage to sing it. Finally, and dramatically, she turns around, and while continuing to sing walks away from the audience until she reaches the wall at the end of the stage, hitting it and falling on her knees. This scene has an enormous impact on the audience. We hear Schubert's music in a whole different way, with the strange impression that we're hearing these familiar melodies for the first time, or stranger still, hearing them as if we were the first to ever hear them. We are filled with the fresh emotions that two centuries of performance and recording slowly dulled. We hear this music as if we were seeing Messina's portrait at the moment when it was beginning to be covered with a thick layer of excrement. It's more than the music, we say to ourselves, it is music itself. That can only mean one thing: that we can only access music, access beauty, by means of the

« Inventer de nouvelles erreurs »

Mise en scene Grand Magasin 2014
Théâtre de Gennevilliers (Ph V Ellena)
"Inventing New Mistakes"

suffering of others, in this case the singer. While for Garcia, Haydn unambiguously represented that which consumption could not corrupt or debase, for Castellucci the truth of beauty can only be accessed by means of a martyr, a martyr who turns the viewer into a voyeur. The second part of the show, when Valérie Dréville, taking the soprano's place, insults the audience and then apologizes, in a sublime turnabout, "I'm just an actor," is simply the necessary consequence of what the presentation of the piece has done to us. Of course we could see this as the ultimate theatrical trick. Or we could consider it a way to make us see and hear that which it is impossible to represent but can only be presented, *leibhaftig* as Husserl wrote, in flesh and blood. But isn't that theater's task as the last art of things themselves? For Castellucci, that means making use of artworks that are depositories of a beauty that must be made to appear in all the cruel nudity that lies under the layers that always cover it up again.

TASTE FOR THE FALSE

There are other ways to connect the arts. Let's go back to the concept of ekphrasis and consider the part shortly after the beginning of Candel's *Le Goût du faux et autres chansons* (which premiered November 24 at the Théâtre de la Cité Internationale). Around an upright piano a cellist and a clarinetist accompany a singer. Their costumes are what we



imagine Baroque musicians might dress in. Just as they are about to play, the pianist turns to the audience and describes a scene. It is a singing lesson, a painting by an unknown artist of the Dutch School. He details the composition, critiques the rendering of the faces and admires the fabrics. The singer interrupts him, explaining the great interpretations that have been made of the painting. Then she describes the viola player and talks about his gaze through a window where the painter has represented a forest. It is the cello player's turn to speak, and we find ourselves projected into the woods. We can smell the air. We go by a fawn and stop at a pond, listening to the croaking of the frogs. Then there is a description of the beetle the artist painted on the clavichord player's shoulder, and it comes to life. It is caught and put in a jar. A desire to dissect it takes hold, and everyone goes at it, using simple wooden chopsticks. This description, worthy of Philostratus at his best in that it brings to life the scene shown in the painting, is all the more striking because the painting obviously doesn't exist. This description is totally made up. With this account and its details the actors/musicians are doing theater, creating characters, performing actions, setting the scene, creating situations. Ekphrasis becomes an inexhaustible source of possible scenes. Theater is born out of the re-presentation of painting. Candel basically develops her theatrical productions on stage as she works with actors (a dozen in this emerging play). Each is built with material

that only an open-ended series of repeated improvisations could produce. For her representation is the mother of theatrical invention. This would seem totally opposite to Castellucci. She uses completely different methods. But in the end, it seems, they are not so different. Everyone is always after a secret; the secret of the painting, of Dido in *Le Crocodile trompeur* (Candel's previous project, with Samuel Achache) and the blocked writer who is at the center of much of *Le Goût du faux et autres chansons*. It's a question of dissecting to see what's there and making visible the flaw that lies at the heart of all beings, whether a beetle or an astronaut.

INVENTING NEW MISTAKES

There is, however, another way that seems to be able to escape the binary logic of present/represent. That is the path being reconnoitered by Pascale Murtin and François Hiffler (the two members of Grand Magasin) in their last show, *Inventer de nouvelles erreurs*, which premiered last November 5 at the Théâtre de Gennevilliers. Here a commission is what brought different arts together. They asked Tom Johnson to write music around the theme, words by the German philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz taken from a tale presenting his famous theory of indiscernibles in a vivid way. A princess walking in a garden remarks to the gentleman accompanying her, "I do not believe it possible to find two leaves that are exactly the same. There are always tiny differences." The gentleman looks for two such leaves in the garden without success. Johnson's composition for two sopranos and two flautists consists of sixteen variations on the same phrase, using very simple melodies and making much use of the twinning of the

flutists and singers. Only very slight differences in timber and playing style make it possible to tell them apart. But the piece is not played until the end of the evening. In the beginning Johnson comes on stage to introduce it and then disappears. Little by little we come to understand that the whole point of the play resides in this postponement, that the play is nothing but a preparation for this music and an invitation to listen to it. Retrospectively, the play seems to have been meant as a well-developed prologue to Johnson's work, a long introduction to his music. Under Grand Magasin's direction the actors explore every possible combination of sameness and difference, playing with these "tiny differences." They endlessly group and separate objects and people, piling up and dispersing the qualities that constitute identities: occupation, age, function, acts, positions, etc., saturating the stage with this purely combinatorial game until it makes us dizzy. Tiny differences become a principle for theatrical invention that is as rigorous and efficient as ekphrasis is for Candel's troupe. This is philosophical theater, not because it illustrates or dumbs down philosophy but because it makes use of it. Philosophy becomes a principle for the production of theatrical and dramatic saturation. Grand Magasin take Leibniz seriously and gaily make him their playwright. Then, finally, the introduction is over and the musicians come on stage. We hear the same game that we have been seeing, but we listen differently; we hear Johnson in light of a Leibniz who is very far from us and yet very close. I'm sure I have never heard such music so fully before.

None of these theatrical performances really interrogates the differences between the arts, but they play and work with those differences. Each, in its own way, puts those differences to the test on stage. What emerges from these experiments is not a new theater but surely new actors: painting, film and music are more like characters in a new performance genre than media to be composed. When different arts are brought together they intensify one another. ■

Translation, L-S Torgoff

« Inventer de nouvelles erreurs »
Mise en scène Grand Magasin 2014
Théâtre de Gennevilliers (Ph V Ellena)
"Inventing New Mistakes"



(1) To these examples there should be added Joseph Haydn's *The Seven Last Words of Our Savior on the Cross* that Rodrigo Garcia had played in the middle of his *Golgota Picnic* (which premiered November 16, 2011 at the Théâtre Garonne in Toulouse).

Schwanengesang D744, Le Goût du faux et autres chansons and *Inventer de nouvelles erreurs* were produced as part of the Festival d'Automne in Paris.

The writer and philosopher Bastien Gallet is currently a research coordinator at the École Supérieure des Beaux-arts of Tours-Angers-Le Mans.